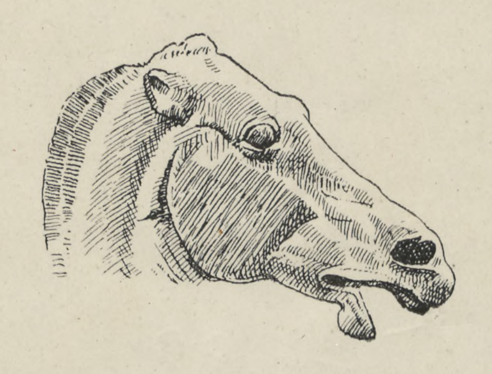


Technische Hochschule Danzig



Festrede

gehalten bei der Übergabe des Rektorats

am 1. Juli 1931

von

Professor Dr. F. Krischen



Druck von Julius Sauer, Danzig.

Kunst und Geschichte!

Gegenüber Werken bildender Kunst ist Sehen das Erste und Sehen das Letzte! Da im Rahmen der Rektoratsübergabe auf die üblichen Mittel der Anschauung verzichtet werden muß, war ein allgemeineres Thema zu wählen. Da das gewählte verschieden gedeutet werden kann, ist zunächst zu sagen, worauf es nicht hinaus will.

Nicht gemeint ist die Frage nach Nutzen oder Nachteil, den die Geschichte, will sagen eine wie immer geartete Bindung an die Überlieferung für das lebendige Schaffen des Künstlers haben kann. Darüber ist man zur Zeit ganz außerordentlich verschiedener Meinung und eine solche Frage aufwerfen, hieße fast einen Streit vom Zaune brechen. Zudem ist sie von keinem geringeren als Nietzsche in einer seiner unzeitgemäßen Betrachtungen so weitblickend und eindringend behandelt worden, daß seine Ausführungen nach zwei Menschenaltern immer noch zeitgemäß und von uns nicht zu überholen sind.

Nicht gemeint ist auch die Vorliebe einzelner Künstler für geschichtliche Gegenstände. Es hat freilich Zeiten gegeben, in denen die Geschichtsmalerei als die vornehmste Gattung der Malerei, ja der bildenden Kunst überhaupt, angesehen wurde. Ohne dieser Übertreibung schuldig zu sein, kann man sich gewiß von einem Menzel in den Bann seiner Fridericusvision zwingen lassen und die gründlichen Napoleonschilderungen eines Meissonier durchaus zu schätzen wissen.

Selbst das Predigen kann man sich von dieser Malerei gefallen lassen, wenn sie die heroischen Bilder der Vergangenheit aufstellt, um zu ihrer Nacheiferung aufzufordern, wie etwa David es mit der Römertugend getan hat. Aber man wird immer nur einen engen Bezirk der Kunst und gewiß nicht den für die Kunst selber wichtigsten in dieser Betätigung sehen dürfen.

Nicht gemeint ist schließlich die zeitgenössische Geschichtsdarstellung, die als Augenzeuge das äußere Geschehen begleitet. Wohl ließe sich da eine endlose Reihe von Beispielen vorüberführen, von

den Malern des Weltkrieges und denen, die wie A. v. Werner die Aufrichtung des Deutschen Reiches miterlebt und geschildert haben, angefangen, zu den Darstellern der Napoleonischen Feldzüge, unter denen sich solche von hohem Künstlerrang wie Adam und Kobell befinden, und weiter Callot, der das Elend der dreißig Jahre erzählt, Velasquez mit seiner Übergabe von Breda, Tizians Karl V. und um die Aufzählung nicht endlos fortzusetzen, die Trajanssäule mit den Donaukämpfen der Legionen und das Alexandermosaik.

Gewiß würde diese Seite der Kunstübung das Studium des Kunstfreundes wie des Geschichtsforschers rechtfertigen, ja sie hat, glaube ich, beiden noch manche Überraschungen an vergessenen Künstlern und übersehenen Dokumenten aufbewahrt. Aber nicht von der Kunst als der Begleiterin und Darstellerin der Geschichte wollen wir heute sprechen, sondern von der Kunst, die selber Geschichte ist, von Kunst als Geschichte!

Wir müssen dann freilich in der Kunst etwas mehr sehen als lediglich eine Angelegenheit des Genusses und des Geschmackes, über den man gar noch streiten könnte, mehr als einen Luxusartikel im Haushalt der Menschheit, als ein Ornament ihres sozialen Aufbaues mit dem Verdacht der Überflüssigkeit behaftet wie heute jedes Ornament und dürfen sie nicht zu irgend einer banalen Zweckerfüllung erniedrigen wollen, um ihr Dasein zu rechtfertigen — mit Vorstellungen von Zweckmäßigkeit, Wirtschaftlichkeit, sozialer Bedeutung wird man noch nicht in den Vorhof der Kunst gelangen, nicht einmal der Baukunst, mit ihrer freilich engeren Zweckgebundenheit, und nicht die Kunst wird durch ihre Leistungen für den Menschen gerechtfertigt, eher könnte sie eine Rechtfertigung des Menschen sein, sie, die Schöpferin aller ehrwürdigen Symbole, die Vollenderin der unvollendeten Natur, die Künderin des Göttlichen in sichtbarer Gestalt. Nicht Zweckerfüllung, sondern Sinngebung ist ihre Berufung, Sinngebung auch für die Geschichte!

Auf den ersten Blick kann die Geschichte sich leicht als ein ungeheueres Chaos einzelner Tatsachen und wirren Geschehens darbieten, und erst die sinnvolle Verknüpfung dieser Tatsachen nennen wir mit Recht Geschichte. Diese Verknüpfung kann aber auch irrtümlich, ja, bewußt irreführend sein und wird es um so eher, je enger sie in das Netz lebendiger widerstrebender Interessen verstrickt wird. Immer wieder ziehen heroische Torheit und niederträchtige Politik den gordischen Knoten zusammen, den niemand mehr auflösen, den nur noch das Schwert zerhauen kann. Wir erheben uns erst in reinere Lüfte und zur Anschauung höherer Gesetzmäßigkeiten, wenn

wir die Kämpfe und Schmerzen der Menschheit nicht als die Hauptsache, sondern als Begleiterscheinungen wie die Wehen bei der Geburt betrachten, als Wehen bei der Geburt des menschlichen Geistes zu immer neuer, zu vollendeter Gestalt, mit einem Worte, wenn wir Geschichte als Geistesgeschichte sehen können: künstlerische Form ist sichtbar gewordener Geist, Kunstgeschichte ist die Geschichte von Aufbau und Zertrümmerung der Formen, also sichtbare Geistesgeschichte. Man wird ihr diese Eigenschaft am allerwenigsten da streitig machen können, wo von dem Schicksal und der Kultur eines Volkstums nichts weiter übrig geblieben ist als nur die Kunst. Nichts weiter und doch reichlich genug. Denn Kultur ist ja nichts anderes als Einheit der künstlerischen Lebensäußerungen eines Volkes und Kunst ist gesteigertes Leben: Bändigung des Willens zum Stil und Entfaltung der Vorstellung zu „herrlicher verwegener Phantasei". Eines der kostbarsten Beispiele eines solchen Zeugnisses der Kunst für ein langes wechselvolles und bedeutsames Geschehen, das uns verloren war, ist der Fall der kretisch-mykenischen Kunst. Er ist verknüpft mit einem der populärsten Namen unserer Altertumsforschung, mit dem Heinrich Schliemann's, der auf der gläubigen Suche nach der Welt Homers auf eine noch viel ältere stieß, von der Homer selber nur halbverwehte Kunde hatte. Ein schlechthin unerwartetes Stück Geschichte stieg aus der Vergangenheit empor, aus den Gräbern, in denen Könige der Vorzeit in goldenen Masken und phantastischem Schmuck mit herrlichen Waffen schliefen, umgeben von der Beute ihrer Heerzüge, prachtvollen Gefäßen aus Silber, Gold und Elfenbein und köstlichem Geschmeide. Aber kein lesbares Schrifttum kündet ihre Namen und ihr Geschick, und es ist freier Wille, wenn wir sie nach den ältesten Sagen der Hellenen Atreus oder Minos nennen. Man hat diese Kunst die kretisch-mykenische nach den Hauptfundplätzen genannt und damit zugleich ihr Doppelwesen ausgesprochen, das von zwei ganz verschiedenen Völkern und grundverschiedener Geistigkeit herkommt. Diese Grundverschiedenheit zeigt sich bei weitgehender Übereinstimmung der künstlerischen Handschrift im Einzelnen namentlich in der Anlage der Paläste, in offenen behaglichen Landsitzen wie Knossos und Phaistos in Kreta, trotzigen engen Burgen wie Mykenä und Tiryns auf dem griechischen Festlande, und dem Inhalt ihrer Malerei und Plastik, in Kreta Muscheln und Seetiere, Blumen, Schmetterlinge und bunte Vögel, üppige Frauen und glänzende Feste, in Mykenä und Tiryns geharnischte Männer, Streitwagen und Rosse, Krieg und Jagd, in Knossos Spiel und Märchen, in Mykenä Kampf und Sage. Das kretische Symbol des Stieres tritt überwiegend in Kreta auf, das Roß ist bezeichnend

für Mykenä. Sie werden sich schon bei dieser bloßen Gegenüberstellung einen Begriff von der Art der beiden Völker machen, einer weichen, weiblichen hier, einer harten, männlichen dort, und dieses Bild könnte man natürlich noch weiter ins Einzelne verfolgen. Ähnliche Ausführungen dürfte man auch in anderen prähistorischen Kreisen machen, namentlich wenn man bescheiden genug ist, auch die geringsten Äußerungen eines Formwillens als Kunst anzusprechen und aus den dürftigsten Symbolen eine höhere Geistigkeit herauszulesen. Wir wollen hier eine ganz andere Nutzanwendung ziehen und die Betrachtungsweise, die wir einer stummen Kunst gegenüber versuchten, durchweg auch auf diejenige anwenden, die im Lichte der literarischen Überlieferung steht. Denn auch wo schriftliche Quellen vorhanden sind, tut man gut, zuerst die Denkmäler zu befragen. Deren Aussagen sind um so viel zuverlässiger, als die literarische Überlieferung, wie der Stil eines Künstlers mehr über ihn aussagt, als der Inhalt seiner Rede, und wie die Handschrift schwerer zu verstellen ist, als es die Worte sind.

Stilzusammenhänge weisen auf geschichtliche Zusammenhänge, sie müssen auf bedeutsame räumliche Einheiten führen und zeitliche Aufeinanderfolgen zu Ketten der Entwicklung verbinden. Und so möchte ich es wagen, in Kürze ein Bild der Geschichte auf reinen Kunsttatsachen aufzubauen!

Sie werden nicht erwarten, daß ich Ihnen in dieser halben Stunde mit Beweisen komme. Mehr als Beweis gilt hier unmittelbare Anschauung, und die glaube ich bei mehr als einer Gelegenheit und auch schon manchen unter Ihnen für die folgenden Ausführungen geboten zu haben.

Wenn wir mit der Entstehungszeit der ersten großen Kulturen beginnen, d. h. mit dem Ende des vierten Jahrtausends vor Chr., so sehen wir zunächst einen großen Zusammenhang von Völkern und Kulturen da, wo als häufigstes und wichtigstes Symbol das Bild der Kuh auftritt — das ist in den großen Flußtälern vom Indus, Euphrat, Tigris und Nil, also in einem weiten Bogen um den indischen Ozean herum, und dieser Bogen läßt sich mit guten Gründen bis nach Ostafrika und weiter sowie an der anderen Seite bis Hinterindien verlängern.

Sie wissen vom Apisstier und haben vielleicht einmal ein Bild der kuhgestaltigen Göttin Hathor gesehen, der Stier von Babel hat in Berlin mit dem Ischthartor seine Auferstehung gefeiert, das goldene Kalb ist zum Sprichwort geworden, und der kretische Stier ist in der bekannten Sage vom Minotaurus lebendig.

Eine zweite große Einheit läßt sich unter dem Bilde des Rosses erfassen und geht von Westeuropa bis zum stillen Ozean. Die Griechen nannten die Bewohner dieser weiten Länderstrecken Skythen, ein Name, der brauchbarer ist als derjenige der Indogermanen, weil er noch die Mongolen mitergreift. Ich erinnere an Pferdebilder in chinesischen und skythischen Gräbern, an die Bedeutung des Rosses bei den Germanen und den Ruf als Reiter, den alle diese Nordvölker von den Kelten bis zu den Mongolen genossen. Auch in unserem Mythus hat diese weitgespannte Beziehung ihr Symbol gefunden in der Freundschaft Dietrichs von Bern mit Etzel.

Während das Symbol der Kuh auf Seßhaftigkeit, Ackerbau, Erwerb durch Arbeit und im ganzen friedfertiges Wesen deutet, ist das Roß Kennzeichen der Nomaden, und verrät Beweglichkeit, Erwerb durch Raub und kriegerische Art.

Auch die älteste Kultur muß wie jede spätere entstanden sein aus einer tiefen Erregung heraus, aus einer Spannung, die aus der Berührung so gegensätzlicher Kräfte erfolgt sein könnte, wie die eben beschriebenen Kreise sie enthielten. Wir sehen denn auch ihr erstes Erscheinen in Mesopotamien an das Auftreten des Volkes der Sumerer gebunden, von dem es immer deutlicher wird, daß es von Norden aus den Bergen kam, daß es auch schon das Roß gezähmt hatte — denn dieses erscheint gerade auf frühesten Bildern von Ur um die Wende des vierten und dritten Jahrtausends, um dann für mehr als ein Jahrtausend wieder ganz zu verschwinden. Mit derselben Völkerbewegung, welche die Sumerer wandern hieß, muß das Auftreten der ältesten Kunst und Kultur im Industale zusammenhängen, und vielleicht erklärt sich die parallele Erscheinung in Ägypten ebendaher. Es bliebe sonst eine kaum verständliche Tatsache, daß die großen orientalischen Kulturen ohne solchen Anlaß just zur gleichen Zeit entstanden sein sollten! Und was hindert uns, Vorgänge wie wir sie im zweiten Jahrtausend v. Chr. deutlicher gewahren und in der germanischen Völkerwanderung genauer kennen, schon im vierten Jahrtausend vorauszusetzen.

Die stilistischen Kennzeichen dieser ersten Kulturen verraten deutlich die Herkunft aus den Schwemmländern großer Flüsse — gemeinsam ist ihnen die ursprüngliche Verwendung gewisser Werkstoffe, wie Lehm und Schilf, die einen flächigen Charakter aller Formen, das Teppichartige aller bildlichen Darstellungen bedingen. Die Fläche wird auch nicht von der Plastik überwunden, die gewissermaßen durch Projektion verschiedener Flächenbilder von Front, Rücken und Seiten eines Quaders her in seine Tiefe entsteht. In

der Malerei bleibt sie erst recht in der geometrischen Darstellung stecken — der Gradaufsichtigkeit, wie man sie auch genannt hat — sie will meßbare Wahrheit geben und gelangt deshalb niemals zur Illusion des Raumbildes.

Dieses Wesen sehen wir in Mesopotamien wie in Ägypten etwa ein Jahrtausend lang vom Beginn des dritten vorchristlichen Jahrtausends bis ins zweite hinein blühen, eine Periode, die in Ägypten die Zeit des alten Reiches und der Pyramiden, deren Spätzeit das mittlere Reich genannt wird.

Deutlich sind die Alterserscheinungen dieser Spätzeit wie formelhafte Wiederholung der ehemals mächtigen Pyramiden in winziger Form, seelische Belastung in den Porträtköpfen.

Die erste Hälfte des zweiten Jahrtausends ist wieder eine Zeit großer Unruhe. Die Roßvölker, wie wir sie nennen wollen, dringen in Mesopotamien ein und führen neue Blutmischungen zum Aufstieg. Neue Formen in der Baukunst wie im Bildwerk erscheinen notwendig damit zugleich, wenn auch im ganzen die alte Kultur ihre Herrschaft behauptet, ja zu einer neuen Jugend, einem neuen Weltalter geführt wird, das etwa von der Mitte des zweiten Jahrtausends bis zur Mitte des ersten währt. Nun wird das Pferd zum bleibenden Besitz ebenfalls des orientalischen Kreises, in Ägypten durch die Hyksos eingeführt, auch einer Welle jener großen allgemeinen Bewegung. Es findet natürlich seine Darstellung in der bildenden Kunst, wird aber keineswegs zum Symbol erhoben wie der Stier, der Vogeldrache, Löwe und Cherub, diese vier Wesen, die auch zum Bildwerk der prachtvollen, schon genannten babylonischen Toranlage der Berliner Museen gehören. Dieselben vier Geschöpfe haben sich als Evangelistensymbole, Stier, Adler (an Stelle des Drachen), Löwe und Engel bis in unsere Welt hinübergerettet und würden vom Nachleben und Anteil orientalischer Gedanken an unserem Geistesleben zeugen, selbst wenn alle Bibeln verbrannt wären.

Wir kehren noch einmal zu der Völkerwanderung des zweiten Jahrtausends zurück. Sie ist von allerhöchster Bedeutung für uns, weil sie die Griechen in das ägäische Gebiet geführt hat und dort schon damals eine Kunst und Kultur erstehen ließ, die man fast als ein erstes Europa vor der Entstehung Europas bezeichnen möchte. Es ist die eingangs besprochene kretisch-mykenische Kultur. Sie hat sich nach vielen trägen Jahrhunderten mit einer Plötzlichkeit entfaltet, die nur durch den erneuten Zusammenstoß der beiden großen Gegensätze verständlich wird, die sich hier nun durch den kretischen Stier und das mykenische Streitroß kennzeichnen. Der

Niedergang dieses frühen Europas fällt etwa mit dem Wiederaufstieg des Orients zusammen, in Ägypten als neues Reich bekannt, im Norden durch Hethiter und Assyrer vertreten und gegenüber dem ersten Orient durch größere Mischung der Form, durch das Eindringen mesopotamischer Gebilde in Ägypten und ägyptischer im Norden gekennzeichnet. Dieser Orient ist es, der als Gegenpol das Werden Europas bedingt, und in einer ungeheuren Auseinandersetzung, in heftigsten Kämpfen von unerhörter Schicksalsbedeutung, den berühmten Perserkriegen, von dem jungen Europa, von den Hellenen, zu Boden gezwungen wird. Dieses Werden Europas, dieser noch für unser Dasein wichtigste Vorgang der Weltgeschichte spricht nirgendwo deutlicher als in der Formensprache der bildenden Kunst zu uns.

Die Griechen waren ein eifersüchtiges Volk, die wahren Väter des Wettkampfs; „αἰὲν ἀριστεύειν" immer der erste zu sein, drückt aber nicht das Streben aus, etwas zuerst getan, sondern es am besten gemacht zu haben. Darin sind sich die griechischen Stämme, Dorier und Jonier, einig. Alle Formen jonischer Kunst sind von den Asiaten, alle dorischen von der griechischen Vorzeit übernommen; aber sie werden in einem Prozeß von wenigen Generationen zu etwas ganz neuem von einer vollkommen entgegen gesetzten Wesensart. Wir haben als das Charakteristikum der orientalischen Weise die Fläche, den gewebten Teppich, kennen gelernt. Im Kampfe mit dieser Teppichkunst findet die griechische Eigenart sich selbst im Geiste der Plastik. Und diese Plastik ist ganz anders als die Bilder der Ägypter, deren Monumentalität deshalb nicht bestritten werden soll, nicht eine von außen nach innen gerichtete Projektion von Flächenbildern, sondern ein von innen nach außen gewandtes Körpergefühl gestaltet die Figur, die denn auch ganz von Spannung erfüllt wird, während die orientalische spannungslos bleibt und lediglich rechnerisch aufgebaut erscheint. Die Überwindung der Fläche führt Schritt für Schritt über viele Entwicklungsstufen, die ohne Anschauung durchzugehen allerdings schwierig ist, zur höchsten plastischen Kunst und zur Lösung der Probleme der Bewegung und Beseelung, die der Orient im allgemeinen nicht kennt.

Am Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. erscheint die Figur fast wie eine ägyptische, aber die Haltung strafft sich, die Züge beleben sich, zuerst mit einem steifen Lächeln, dann etwa ein Jahrhundert später mit einem ruhigen, fast träumerischen Ausdruck, der Körper wird gelöster, Bewegung ergreift ihn, die immer ungezwungener, immer freier wird, aber noch in den Umfang des Blockes gebannt bleibt. Der Geist der Plastik gestaltet auch die Baukunst

zu einer abstrakten Plastik, die letzte Tempelstufe mit der Spannung geschwellter Umrisse belebend. Und dieser Geist der Plastik ist durchaus derselbe griechische Geist, der in der moralischen Welt für die Freiheit der Persönlichkeit auftrat, der die voraussetzungslose Wissenschaft erfand, und den Kampf mit der Übermacht der Masse Mensch und der Tyrannei des Orients aufnahm. Wir, die wir unser Augenmerk auf sichtbare Form und Formen gerichtet haben, werden versuchen, auch die Griechen aus der Form ihrer Natur, deren vielfach zerklüfteten Küsten, mit den warmen Buchten, den Felseninseln ihres Meeres zu verstehen, die wie stolze kleine Welten, wie Persönlichkeiten der unendlichen unpersönlichen Ebenen Mesopotamiens trotzen.

Wenn der Geist sich durch die Materie offenbart, so kann es nicht ausbleiben, daß die Materie auch dem Geist ihren Stempel aufdrückt, und wie dem Orient die Herkunft aus Schlamm und Schilf anhaftet, so dem Griechentum der Ursprung von den plastischen und individuellen Marmor-Klippen seines Meeres.

Der Tempel von Olympia ist gleichzeitig ein Denkmal des Sieges über den äußeren Feind und die altertümliche Gebundenheit der Form — ein Menschenalter weiter und der Parthenon steht vor uns als Zeugnis der höchsten Herrlichkeit Athens und der Vollendung der plastischen Kunst, einer Kunst, die nicht einen Augenblick in ihrem Ringen nachläßt. Westgiebel und Ostgiebel dieses einen Tempels, nur wenige Jahre auseinander, bieten zwei durchaus verschiedene Stadien der Entwicklung: noch ganz die Fläche haltend erscheint der ältere, reinste nach allen Seiten ausstrahlende Rundplastik zeigt der jüngere Ostgiebel. Verargen Sie es mir nicht, wenn ich vor diesen Werken, die zu dem Erhabensten gehören, was Menschengeist hervorgebracht hat, nicht von ihrer Schönheit spreche, von der Größe der Auffassung in den Giebelskulpturen und der Harmonie des Parthenonfrieses — es sollen ja nur die einfacheren Formwandlungen betrachtet werden, die uns helfen können, den Verlauf der Geschichte zu verstehen und zu gliedern. Aber ich möchte die Bemerkung nicht unterdrücken, daß uns gerade bei dieser Höchstleistung griechischer und europäischer Kunst wieder das Bild des Tieres entgegentritt, das den nordischen Völkerzusammenhang bezeichnet:

Gerade die zahllosen herrlichen Pferdebilder des Parthenons sind es, die diesem Werke seine besondere Festlichkeit verleihen, und wie die Urbilder dieses edlen Geschöpfes, wie die Verwirklichung des Ideals erscheinen, das die Natur nur ungefähr vorzeichnen konnte.

Indessen noch tritt kein Stillstand in der Entwicklung ein, aber viel weiter als das vierte Jahrhundert kann man in der Überwindung der Fläche, in der Herausarbeitung des Plastischen nicht kommen, weiter im Herumgreifen um die Gestalt und Herumführen des Betrachters nicht gehen als Lysipp, der denselben Höhepunkt in der künstlerischen Welt wie Alexander in der politischen bedeutet. Und da man bis dahin zu allen Möglichkeiten der Beseelung gelangt war, von sanfter Melancholie, wie sie Praxiteles, zum leidenschaftlichen Pathos, wie es Skopas verkörpert, so mußte man jetzt übertreiben: das Pathos wird zur Wut des Gigantenkampfes und der Schmerz zur Qual des Laokoon, die man deshalb immer schon als eine antike Barockkunst vor dem neueren Barock empfunden hat.

Die Zeit des Augustus ist wie ein Augenblick der Sammlung — man besinnt sich auf eine vornehmere, weniger stürmische Form und findet wieder Haltung in einem ruhigen Klassizismus. Dann stürzt sich der Verlauf in eine Wiederholung alles schon einmal im Hellenismus Durchgeformten, das man als Aufeinanderfolge von Realismus, Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus bezeichnen kann, kurz allen den Ismen, die wir aus den neuesten Zeiten in derselben Abwandlung kennen. Aber ein urwüchsiges, ganz jugendfrisches Leben suchen wir vergebens. Die Welt wird müde, die Plastik erlischt, die Malerei wird gradaufsichtig und die Form kehrt dahin wieder zurück, woher sie kam — in die Fläche. Der Orient erwacht zu einer dritten Blüte in der byzantinischen und islamischen Kunst. Wir wollen dabei nicht verweilen, wir müssen unseren Weg zu Ende gehen und wollen nur ein paar Meilensteine beachten, die ihn weisen. Wir können ihn auch schneller zurücklegen, denn er führt durch genau dieselben Stationen, die wir schon einmal durchliefen.

Wenn man von einer europäischen Renaissance sprechen will, so muß man sie nicht ins fünfzehnte, sondern ins zwölfte Jahrhundert datieren. Wir erleben hier dieselbe Auseinandersetzung, wie im sechsten vorchristlichen — und aus der Flächenkunst des Orients ringt sich die Plastik Europas aufs neue los. Im zwölften Jahrhundert ist Griechenland eine ausgebrannte Schlacke und das neue Europa erwacht an einer ganz anderen Stelle: in Burgund, Nordfrankreich, an Mosel, Rhein und Main — aber an einer Stelle, die außer einem auf antiken Kulturboden gebrachten nordischen Volkstum zwei wichtige Faktoren mit der alten griechischen Situation gemein hat: den Werkstein und die Rebe. Den Werkstein, der unerläßlich ist für eine wahrhaft plastische Kunst, und die Rebe, die Erweckerin edler dionysischer Begeisterung, die Menschenseelen von jener

Schwerkraft befreit, die stets ihr Bleigewicht an die Schwingen des Genius hängen möchte.

Der Verlauf ist nun der, daß die romanische Plastik dieselben Hemmungen überwindet, wie die frühe archaische Kunst der Griechen. Dieselben zackigen Bewegungen der Figuren, die sich aus der Frontalität der Reliefbilder zu einer natürlichen Bewegung durchkämpfen wollen.

Starres Lächeln als erste Belebung des Gesichts, strenge Stilisierung in Haar und Gewand eignen griechischer und gotischer Kunst. Der Bamberger Reiter zeigt schon die freiere Haltung der spätarchaischen Gestalten der Perserkriege und die Naumburger Stifterbilder befinden sich dicht vor der Stilstufe des Zeustempels von Olympia und seinem mit Energie und Spannung geladenen Pelopsgiebel.

Giotto ist die Entsprechung für die polignotische Malerei, die wir allerdings bei unserer Betrachtung vernachlässigt haben. Malerei und Baukunst mögen heute zu kurz kommen, weil uns die Plastik als Führerin genügt.

Der schwarze Tod bringt ins vierzehnte Jahrhundert ein starkes ritardando, dann aber läuft die Entwicklung an beiden Stellen gleich schnell und gibt so im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert besonders verblüffende Übereinstimmungen.

Ehe wir sie nennen, müssen wir noch einen kurzen Blick auf den fernen Osten werfen, mit dem wir uns nun einmal seit fernster Vergangenheit verbunden halten, wie wir ausführten, unter dem Bilde des Rosses.

Die Brücke zum fernen Osten sind einstmals die Skythen gewesen und haben vorderasiatisches und griechisches Gut hinübergetragen. Der chinesische Drache ist ein unbezweifelter Nachkomme des babylonischen, der durch den eigenartigen skythischen Tierstil hindurchgegangen ist.

In nachchristlicher Zeit geht ein neuer Weg von Indien über Turkestan nach China, und wir sehen hier von einem buddistischen Ausläufer der hellenistischen Kunst, der Gandaraplastik, die in Afganistan blühte und etwa der christlichen konstantinischen entsprach, durch eine Reihe von Zwischenstufen, die durchaus den abendländischen parallel sind, eine Plastik sich entfalten, die um 1200 in China ihre Höhe erreicht und der unseren formverwandt ist, allerdings um 1200 schon soweit ist, wie der Occident um 1400.

Diese Zusammengehörigkeit von Occident und fernem Osten findet sich auch in einem gleichzeitigen Angriff auf den Orient und Islam, und es fehlte nicht viel, so hätten Dschingis Khan und der Staufe Friedrich II. wie Etzel und Dietrich von Bern nebeneinander gestanden.

Kehren wir zum fünfzehnten Jahrhundert und nach Europa zurück. Wir müssen noch des Gegensatzes von Nord und Süd, von im eigentlichen Sinne gotischer und italienischer Kunst gedenken, der aber nicht anders ist, als der zwischen dorischem und jonischem Stil. Auch geht in beiden Fällen die allgemeine Entwicklung zu immer plastischerer Gestaltung über diesen Gegensatz hinweg, und schließlich verbinden sich die Arten beide Male zu Mischstilen, im attischen Stil des fünften Jahrhundert wie in italienischer Gotik und deutscher Renaissance. Man hat Donatello mit Myron verglichen, sein prachtvolles Gattamelata-Pferd ist ein würdiger Verwandter der Sonnenrosse im Parthenongiebel, Robbia und die Schönheitskunst folgt auf die Wahrheitskunst des Donatello, wie der Künstler des Parthenonfrieses auf Myron. Raffael kann für Praxiteles, Michelangelo für Lysipp gelten, wie dieser den klassischen Stil auflösend und ins Barock hinüberleitend. Eng verbunden mit den Wandlungen des künstlerischen Sehens und Weltgefühls ist die Wandlung des Weltbildes, und das Reich Karls V., in dem die Sonne nicht unterging, und die Westindienfahrten entsprechen dem Alexander-Reich und dem Zug nach Indien. Hellenismus gleich Barock, das ist so augenscheinlich, daß es sich schon längst der Betrachtung aufgedrängt hat. Schlüters Masken sterbender Krieger geben dieselbe Übersteigerung des Seelischen wie der Hellenismus, dessen Spätform dem Rokoko gleicht und von dem wir in einen neuen Empire-Stil und Klassizismus einlenken. Dann folgt die Periode der Wiederholungen, des Neurokoko und der Neugotik und die Abwandlungen alle, die wir schon als römische Kunst aufzählten. Neueste Köpfe sind fast identisch mit solchen konstantinischer und späterer Zeit und wir können der Schlußfolgerung nicht ausweichen, daß der Untergang des Abendlandes zum zweiten Male vollzogen ist, daß der Orient seine dritte Wiedergeburt erlebt.

Dafür sind zahlreiche Anzeichen vorhanden, auf die ich an dieser Stelle schon früher hingewiesen habe. Aber ich will meinen Versuch einer Geschichtsdarstellung von der Kunst her heute nicht bis in die Gegenwart und ihren Streit ausdehnen. Ich möchte gezeigt haben, daß der große Rhythmus des Geschehens an grundlegenden Formproblemen sichtbar wird, Formproblemen, die engstens mit der geistigen Haltung des Menschen zu seiner Umwelt zusammenhängen, über die hinaus weiterzugehen aber für heute der knappe Rahmen verbietet. Ich glaube, daß auch der pragmatischen Geschichtsschreibung die Vorstellung dieser in der Kunst nachweisbaren, gesetzmäßig wiederkehrenden Rhythmen des ewigen Kampfes zwischen Orient und Occident von Nutzen sein kann.

Wenn der Verlauf nun wirklich an ein unabwendbares Gesetz gebunden ist, was wird dann aus der Persönlichkeit, deren Freiheit gerade für das künstlerische Schaffen so heftig gefordert wird? Nun einmal ist die Gesetzesgebundenheit, die wir kennen lernten, nicht so viel anders als die Aufeinanderfolge der Jahreszeiten: Jedes Jahr hat seinen Sommer und Winter, aber diese können recht verschieden ausfallen. Und dann — das ist das Entscheidende — von jeder großen Künstlerpersönlichkeit können wir sagen, sie ist gekommen nicht das Gesetz aufzulösen, sondern zu erfüllen. Gerade die stärksten und eigenwilligsten wie etwa Lysipp und Michelangelo sind die stärksten Förderer des gesetzmäßigen Verlaufs und darum einander auch so besonders ähnlich. Und so predigt auch die Kunst keine höhere Freiheit, als die selbst gewollte Unterwerfung unter das Gesetz, ich glaube, eine bessere kennen auch wir nicht.



